

### 第三章 創作理念與實踐原則

#### 第一節 學習心得回顧

繪畫創作的本質是在其過程及結果中尋找各種的可能性，進而逐漸整理出一些理念或技法，並創造出個人的「形式」或「風格」。這次以構圖中的「對比反差」為主題的創作，整體來說是融合中西繪畫精神及對比關係，並結合這幾年來相關的美學素養產生的。以下為本人之繪畫學習經歷，透過「分期」的學習心得，盼能對自己未來的創作之路有所幫助。

##### 一、東海大學時期（1984~1988）：

當時（1984）美術系剛成立不久（本人為第二屆），師資都較年輕，教法也較活潑，學習自然也較自由。校園本身就是一個很好的寫生地點（學校尤其樹很多），此時主要以「水墨基本技法」的學習為重點，其中又以「畫稿臨摹」、「寫生觀察」<sup>48</sup>二項並重。就像李可染大師所說：「畫畫要練一輩子的基本功」<sup>49</sup>，所以基本功夫的養成是非常地重要。除了水墨技法之外，此時期所吸收的各種觀念、素材、技法．．．等，或多或少都影響到未來的發展。歸納此時的學習成果大致可分為：（1）對毛筆、墨、水．．．等有一基礎性的認知，並能掌握其性能及特點以達到學習的地步。（2）學習如何利用毛筆的特性和毛筆的筆法去面對大自然進行寫生，並研究學習各種的構圖法。（3）對於中西美術的形式、風格及構圖法都能積極的接觸與吸收。

<sup>48</sup> 當時練習基本筆法還是以「範本臨摹」為主。有些是老師的「示範畫稿」；有些則是尋找「芥子園」裡的資料。「寫生」地點除學校外，鄰近的沙鹿、梧棲、大甲．．．等都是經常去的地方。當時教導我水墨畫的主要教授有：林進忠老師（高中起蒙）、林昌德老師（主要教水墨寫生、畢業創作指導）、王榮武老師（主要教文人畫）、詹前裕老師（主要教工筆花鳥）、吳學讓老師（主要教水墨創作）、另特聘林之助老師教導膠彩畫．．．．等。

<sup>49</sup> 引自：王琢 輯錄，《李可染畫論》，（臺北市：華正書局，1985），頁 5。

## 二、創作試驗期 (1988~1992) :

此時主要的任務就是要將大學四年所學成果驗證到時際創作中，所以「寫生入畫」成為我創作試驗的必然過程。寫生的觀念探究起來主要在追求對象物的「生意」或「生趣」，如鄒一桂在《小山畫譜》中所說：

「今以萬物為師，以生機為運，見一花一萼，諦視而熟查之，以得其所以然，則韻致丰采，自然生動，而造物在我矣。」<sup>50</sup>

對於作品表現的方式，他又說：

「畫有兩字訣：曰「活」。曰「脫」。活者生動也。用意用筆用色，一一生動，方可謂之寫生。．．．．．「脫」者，筆筆醒透，．．．花如欲語，禽如欲非飛」<sup>51</sup>

另外林昌德教授在其水墨畫冊的序文中也提到寫生的意義，他說：

「雖然「寫生」是一種極為普遍的繪畫方法，多數人將它視為「對客觀事物再認識的深化過程」，．．．．．，寫生乃就實物描寫直接補捉其「生氣」和「神」．．．．．，所以寫生要以「直接潛入物及對象的核心，以補捉其生命」．．．」<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> 引自：清鄒一桂，《小山畫譜》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁 1170。

<sup>51</sup> 引自：清鄒一桂，《小山畫譜》，收入傅抱石，《中國繪畫理論》（臺北市：里仁書局，1985），頁 11~12。

<sup>52</sup> 引自：林昌德著，創作自述 - 寫生揣意的繪畫觀，《林昌德水墨畫集》（台北：國風出版社，1991.12），頁 9。

就在以上這些觀念的引導下，於是經常會到山間(如：陽明山、拉拉山、阿里山、中橫)、海邊(如：東北角、淡水、墾丁)、廟集(如：萬華龍山寺、鹿港天后宮)．．．等去取景寫生，並從寫生過程中獲得不少的繪畫素材且練習各種寫生的構圖訓練。在此時期，最大的收穫是真正用「眼睛」去看大自然並真正用「心眼」融入大自然之中。透過對大自然的仔細觀察，使自己有重新再認識大自然的機會。

### 三、比賽時期(1990~1997)：

這時主要是參加各類的繪畫比賽，像省展、國展、南瀛美展、北市美展、中部美展．．．．等。此時期要求自己要有「被批評」的機會。在每次比賽的過程之中除了希望以「得獎」<sup>53</sup>來獲得肯定外，對於各種構圖、內容、色彩．．．．等都努力去研究。對於繪畫的探索，誠如傅抱石在其《論山水畫創作》一文中所說：

「山水畫創作，就是要做到化景物為情思。景物是客觀存在，是實；情思是畫家主觀精神的東西，是虛。虛實結合的過程，就是藝術創造的過程。」

54

繪畫創作不能只是呈現單純的「對景描寫」而已，如何提昇將主、客觀(景物與情思)條件交互融入畫面中，正是此時期重要的課題也是追尋的目標。

雖然有人認為「比賽」會減低創作力並被比賽形式所左右，關於這一點我則部份贊成。如果將比賽定位為暫時性追求的目標，則較不影響創作的本質；

---

<sup>53</sup> 本人曾獲：第47屆全省美展獲水墨畫優選獎、第8屆南瀛美展獲水墨畫佳作獎、第42屆中部美展獲水墨畫優選獎、第44屆中部美展獲水墨畫第三名、第2屆大墩美展獲水墨畫優選獎、第2屆南投美術獎獲水墨畫佳作獎。

<sup>54</sup> 引自：傅抱石，《論山水畫創作》，收入伍霖生編錄，《傅抱石畫論》(台北：藝術家出版社，1991)，頁69。

若完全看比賽的成績作為評判作品好壞及是否繼續創作的標準，那就本末倒置，同時也失去了創作的本質價值。

#### 四、研究所前後時期（1997~2003）：

此時期主要在思考現代水墨畫的未來問題。由於現代生活形態的急速改變，水墨畫的前途也受到某種程度的衝擊，民國以來多少的美術創作者提出了所謂的「中學為體，西學為用」或「以西潤中」的觀念，其目的就是要讓中國畫的「生命力」再次活躍起來。古人所說的「六法精神」、「遷想妙得」、「外師造化，中得心源」或「傳神」．．．等觀念，都有其一定的價值性。然而中國畫的問題一樣也出在這些傳統觀念問題上。時代在轉變，新的價值觀不斷地衝擊著舊有的思想，改變成為一種必要的手段，但改變又不能只是支持另一次改變的理由。為此，黃光男教授在其《現代水墨畫創作的趨向》一文結論分析說：

「我以為現代水墨發展的方向有下列幾點：（一）掌握中國文化的精神與歷史命脈：1. 由傳統推陳出新 2. 中體西用，西體中用。（二）掌握現代水墨畫的特質：1. 大眾化 2. 個性化 3. 科技化 4. 多元化 5. 國際化。」<sup>55</sup>

作為一位水墨畫的工作者，時時刻刻都應思索著這樣的問題才是。水墨畫的創作不只是在完成所謂歷史的傳承，同時還要思索各種對創作產生影響的直接或間接因素，這樣才能創作出具有時代價值的作品。

---

<sup>55</sup> 引自：黃光男，《現代水墨畫創作的趨向》，收入王素峰編，《現代水墨畫》（台北：台北市立美術館），頁 119~121。

## 第二節 創作理念

### 一、以對比性的反差構圖作為創作的主軸

這次作品最大的特色乃在畫面構圖「對比反差」的應用，以此作為創作主軸的最主要理由有：(1) 構圖的變化性是我長期繪畫過程中一直追求的一個方向，藉由畢業創作的機會希望能有更深入的探討空間。(2) 構圖的對比性應用使自己在創作上能更具「思考」意義，更去感受到空間的「對位」關係。像是應用照相框景的法則、整理畫面組合的方式、突顯各種造形空間設計……等方法。(3) 畫論說：「夫畫山水，守法須活，變法須活。」<sup>56</sup>，對比性的構圖應用同樣希望能達到所謂的畫面變化與活脫的效果。(4) 透過學習古今各家之長處（特別是對比性應用）且能融會貫通，以達到李可染所說：

「中國的藝術家把藝術的最高境界叫做「化境」。什麼叫「化境」呢？那就是藝術家的思想感情和生活實踐，通過反覆的藝術加工，長期的錘鍊揉合，成為渾然一體……。一旦藝術創作真正達到這樣的境界，就必然具有潛移默化的感人力量。」<sup>57</sup>

這種「化境」境界的追求，正是未來的學習目標。當然要達到這樣的目標，一定要有各種條件的配合及長時間的訓練，否則是很難成功的。

### 二、作品的對比性反差應用

這次的創作乃是強調以「構圖」中的「對比反差」應用作為主題。所謂的「對比反差」指的是在畫面上足以產生反差效果的任何條件，如形態、色彩、

---

<sup>56</sup> 引自：清鄭績，《夢幻居畫學簡明》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁105。

<sup>57</sup> 引自：王琢 輯錄，《李可染畫論》（臺北市：華正書局，1985），頁20。

質感、筆墨、構圖者皆可作為對比的方法。(參考第二章第二節：對比表現應用)為求得更具體的效果，本人試圖在以下幾個「子題」中進行探討：

### (一) 以「光影」的明暗構圖來產生對比反差的效果

古代對光影的描寫極少，甚有對西方之光影表示不能認同者，像清代鄒一桂就在其《小山畫譜》中說：

「西洋人善勾股法，故其繪畫於陰陽遠近，不差錙黍，所畫人物屋樹，皆有日影，其所用顏色與筆，與中華絕異，布影由闊而狹，以三腳量之，畫宮室於牆壁，令人極欲走進，學者能參用一二，亦具醒法，雖工亦匠，故不入畫品。」<sup>58</sup>

這樣的批評多少是帶有文化上的成見，也透露出東西繪畫觀念上的不同。當然這類的瞬間光影在中國講求「氣韻為尚」的古老文化上是較難被接受的。不過古人也提出過所謂：「陰陽順逆之儀」的觀念，就在韓拙《山水純全集·論山》一篇中說：「山有主客尊卑之序，陰陽順逆之儀，山各有形體．．．分陰陽者，用墨而取濃淡也，凹者為陰，凸者為陽．．．」<sup>59</sup>證明古人對山勢的「明暗對比」的觀察早就存在了。在這東西方文化接觸頻繁的時代裡，就像李可染在《李可染畫論》中所說：「．．．形象描繪的準確性，以及體面、明暗、光線的科學道理，對中國畫的發展只有好處，絕無壞處。」<sup>60</sup>，又邵大箴在《百年中國美術思潮鳥瞰》一文中也說：

<sup>58</sup> 引自：鄒一桂，《小山畫譜》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》(台北：華正書局，1984.10)，頁806。

<sup>59</sup> 引自：韓拙，《山水純全集》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》(台北：華正書局，1984.10)，頁33。

<sup>60</sup> 引自：王琢 輯錄，《李可染畫論》(臺北市：華正書局，1985)，頁59。

「在山水畫家中，做出卓越成就的首推李可染，他吸收西畫寫生經驗，採素描之造形，並創造性地吸收西畫明暗法，在山水畫中作逆光處理，為水墨畫黑白灰之交響，開闢新境， . . . . .」<sup>61</sup>

由於物體受光會顯出明暗的陰陽，遠近距離因明暗的強烈變幻而使畫面產生「張力」，於是對比關係因此形成。以下是我想探討的：

1. 部份作品的畫面構成是以光線的明暗強弱對比關係來製造氣氛，使畫面產生對差張力，讓畫面的空間的明暗變化更多。光代表陽，影代表陰。光有生不息的傾向；影有沉悶不透的感覺。相對於陰影的角色，光的亮度在畫面上有指引的作用；相對於光的角色，影的灰暗在畫面上有一種隱藏的作用，所以畫面自然也產生了「虛實」或「藏露」的關係。（如作品（一）（二）（三）（四）（六））
2. 「光」的部份是清楚明快；「影」的特質是不明確，如何營造彼此的角色定位也是創作的重點。「受光」與「受影」的空間份量營造出畫面的反差關係，是「陰陽」的關係也是「明暗」的關係，例如影的部份與光的一種呼應的情境、例如影子內的物體的不明確對應光亮的明確性 . . . . .等。光影二者的靈活運用將會產生彼此的對話關係。

## （二）以「空間」的透視構圖來產生對比反差效果

郭熙在其《林泉高致》中曾提出所謂的空間透視的「三遠法」，他說：「山有三遠：自山下而仰山顛謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。」<sup>62</sup>，「三遠」具有大小、遠近、前後等的對比關係。像范寬

<sup>61</sup> 引自：《藝術家雜誌》（2000.1，296期），頁298。

<sup>62</sup> 引自：宋郭熙、郭思撰，《林泉高致》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人

的《谿山行旅圖》的山勢布局一樣，就是使用了「高遠之勢突兀」(《林泉高致》中之句)的反差效果來構圖，所以看起來特別有氣勢。除郭熙三遠法外，韓拙又提出另外三種構圖法(包括：迷遠、闊遠、幽遠)，同樣具有參考的價值。至於西洋的空間透視法大體上可分為：(1)幾何學的透視學法(2)光影的透視法(3)空氣的透視法三種<sup>63</sup>，同樣可以營造出各種對比效果，像達文西(Leonardo da Vinci, 1452 - 1519)的《蒙娜麗莎的微笑》一圖就是利用所謂空氣的透視法(又稱空氣遠近法)的對比關係，將主題與背景自然巧妙地隔開來。拉斐爾(Raphael, 1483 - 1520)的《雅典學院》則利用幾何學的透視學法(單點透視)將空間遠近及明暗充份表現出來。本人這次的探討的內容如下：

1. 透過幾何學的透視學法(一點或兩點)將畫面構築成一有深度的假想空間，利用前大後小的對比關係使畫面產生反差現象。前景不一定是主題，重點擺在適當的空間位置上。(如作品(一)(二)(三)(四)(六)(十)(十一))
2. 利用光影的透視法的原理將畫面的光影作適當的處理。例如將影子拉長產生平遠空間或光線拉遠製造距離．．．等。(如作品(三))
3. 利用前窺後的原理(深遠)產生深度並做成對比的效果，例如前樹與後樹或前門與後門．．．等等。(如作品(二))

### (三) 以「面積」的大小構圖來產生對比反差效果

畫面面積的大小關係同樣可以產生反差的 effects。例如在畫面上讓一邊特

---

民美術出版社，2000.3，第二版)，頁 639。

<sup>63</sup> 參考：宗白華，中西畫法所表現的空間意識 中之字句，收入宗白華，《美學散步》(上海：上海人民出版社，1981.6)，頁 136-137。



別大或另一邊特別小，使之產生「擠壓」或「壓縮」的效果。這樣的構圖在不複雜的內容上特別有「反差」的效果。有時為讓大面積看起來更大便會向畫面外伸展出去以造成想像的無限延伸，有時特意將小的地方特意別壓小以突顯主題更巨大。這次表現的內容有：

1. 大面積的地與小面積的牆的對比，透過畫面四分之三的木板地與一小部份的牆面搭配，使空間的表現盡在地上，只保留極小的透氣空間，讓焦點集中一腳落上。（如作品（一））
2. 大面積的牆面中的一小空洞，主要也是透氣用。雖整個布局只是一牆面，透過小空洞來隱射背後更大的空間。（如作品（七））
3. 大面積的階梯與小部份的樹根，其中大面積的階梯還具有透視效果，表現無限遠的空間延長，近景樹根則表現各種穿插。（如作品（六））
4. 大面積的前門與小面積的後門，大門無邊以增加其面積，小門才是主角。大小的構圖使簡單的畫面變得更有變化。（如作品（二））

#### （四）以「形態」的虛實關係來產生對比反差效果

虛實的相互對比可以使畫面的賓主關係更為清楚。畫面的虛實關係可以用清楚與否、深與淺、黑與白．．．等的方式進行。取景角度有：上虛下實、下虛上實、左虛右實、右虛左實．．．等，像宋代的邊角構圖就應用了不少這樣的方法。以空間來說虛讓人有空靈的感受，實處讓人有實在份量的存在，所以清鄭積說：「所謂虛實實虛，虛實相生，相生不盡」<sup>64</sup>，善用虛實關係可使作品更出色。以下是想探討的內容：

---

<sup>64</sup> 引自：清鄭積，《跋畫》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁428。

1. 以樹的虛實來強調彼此的關係，透過虛實對比可以變得更加有層次。（如作品（五））
2. 以前後虛實關係來強調距離，前是實後則虛讓人有不少的想像空間。（如作品（五））
3. 以光影的明暗來強調虛實關係，光亮處代表主題處是實，灰暗處代表隱藏處是虛，明暗交互作用畫面生動起來。（如作品（一）（二）（三）（四）（六））

### 第三節 實踐原則

#### 一、內容部份：

王國維在其《人間詞話》中說：「境非獨謂景物也，情感亦人心中之境界。故能寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界。」<sup>65</sup>，可見內容的呈現非只是在有形的「自然」界，另外像無形的「感情」界也要配合融入，這樣作品才有訴說的意義與價值。這次作品的內容，主要可分為以下幾個部份：

- （一）「門」為主題的造景：以光線經由門透入室內所營造出的氣氛為主，由於都是指定的單一光源，並且光線只由一處進入，所以特別有「聚光」的感覺。地板及牆壁上透過強弱不同光線的反映，可以更清楚看出歲月刻畫的痕跡效果。
- （二）「樹根」為主的造景：構圖的進行是利用樹根多而複雜的盤結交錯，產生重疊、多層次、多方向．．．等變化。並融入光線在細節上做變化，使得樹根更具有活力和生命力。

---

<sup>65</sup> 引自：王國維著，滕咸惠校注，《台北：人間詞話新注》（里仁書局，1987.8），頁 60。

(三) 其他部分：一樣是以不同角度的光影及對比性構圖應用在曠野、房屋或物品的排列上。

## 二、筆墨部份：

清王原祁說：「用筆用墨，相為表裏。五墨之法，非有二義。要之氣韻生動，端在是也。」<sup>66</sup>，那麼「筆墨」又是如何解釋呢？「何謂筆墨？輕重，濃淡，燥濕，淺深，疏密，流麗，活潑。眼光到處，觸手成趣。．．．．．」<sup>67</sup>。筆墨作為繪畫上的條件，猶如人體的「神經系統」一般。沒有了筆墨，畫面將變得無筆趣及無墨韻可言。筆墨的風格是建立在思想感情、生活感受及時代環境．．等因素上，如「齊畫多圓」、「潘畫多方」各有特色。「筆」與「墨」各自代表著線條表現與墨韻層次，在這次作品的「筆墨」運用上可分為：

- (一) 在「筆」的線條處理上：包括畫面上安排的各種形狀之輪廓線，先用乾筆淡墨加之，然後再慢慢一次一次加重，筆的表現都有「重筆」的現象，較能表現厚重、沉穩，不會有輕浮的感覺。內容包括有地板的線條處理、牆面的線條處理、門板線條處理、樹根線條處理．．．等。
- (二) 在「墨」的處理上：本次墨的運用主要在強化線條的厚度或者將畫面明度降低，經過多次的暈染，可使線條突兀者消弱其強度。處理的部份除線條表現的地方外，畫面背景的虛處、空間的轉處．．．等皆應用到。
- (三) 在整體韻味的掌握上：(A) 因光影的關係產生了墨的漸次變化或因亮面所產生墨的單薄效果的韻味。(B) 因線條所產生的複雜性與空白所呈現的虛無性的韻味效果。(C) 不經意或非刻意性的韻味效果。

<sup>66</sup> 引自：清王原祁，《雨窗漫筆》，收入傅抱石，《中國繪畫理論》（臺北市：里仁書局，1985），頁 101。

<sup>67</sup> 引自：清王昱，《東莊論畫》，收入傅抱石，《中國繪畫理論》（臺北市：里仁書局，1985），頁 101。

### 三、技法部份：

技法乃繪畫創作中對景對物描寫、處理的手法，只要能得好效果自然成法。所以石濤便說：「非無法也，無法而法，乃為至法」<sup>68</sup>，強調的就是不要被法則所束縛，應活用各法以求精進。各種技法皆有價值，古言道：「稀奇古怪，我法我派，一錢不值，萬錢不賣。」<sup>69</sup>，話雖逗趣但意義深遠。以下是技法的應用部份：

- (一) 採用乾筆描與濕染墨韻並用的原則。乾筆技法乃在製造各種不同的質地，濕染技法則是製造統調與重量。乾筆重視拙的表現，濕染表現細微的墨色層次。
- (二) 採用厚重與單薄表現的原則。厚重之法乃用墨線的多次處理或墨染的多次交疊。單薄以不呆板為主，以運用簡筆表現或輕薄上色為主。

### 四、設色部份：

配色的問題，基本上是能以突顯主題為目標。畫論說：「設色妙者無定法；合色妙者無定方」<sup>70</sup>，又「麓臺云：「墨不礙色，色不礙墨；乃能色中有墨，墨中有色。」真極設色之妙者也。」<sup>71</sup>，而水墨畫中又特別注重墨色的變化，如：「墨色之中，分為六彩。何謂六彩？黑、白、乾、濕、濃、淡，是也。」<sup>72</sup>。

---

<sup>68</sup> 引自：石濤，《畫語錄·變化章第三》，收入韓林德，《石濤與【畫語錄】研究》（江蘇：江蘇人民美術出版社，2000.9），頁188。

<sup>69</sup> 引自：清邵梅臣，《畫耕偶錄》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁285。

<sup>70</sup> 引自：清方薰，《山靜居論畫》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁442。

<sup>71</sup> 引自：清秦祖永，《繪事津梁》，收入傅抱石，《中國繪畫理論》（臺北市：里仁書局，1985），頁138。

<sup>72</sup> 引自：清唐岱，《繪事發微》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁242。

唐張彥遠《歷代名畫記》中說：「．．．運墨而五色具」<sup>73</sup>，其實運用單純的「墨色」也是有另一種力量。本人這次作品的色彩處理乃以「水墨為上」為原則，透過單純色彩處理統調以求畫面之簡明意境。本次作品有以下之特色：

- (一) 部份作品的畫面色彩都有意無意降低彩度、明度只留下主要光線，強調光線的變化關係，使畫面更為單純化。
- (二) 畫面顏色的配置儘量以深沉、不飛跳、不豔麗的色調來表達，希望透過這樣的整理使環境有一種灰暗、老舊的氣氛，並使得作品更具有懷舊的味道。

## 五、境界部份：

謝赫在其六法中首先提到「氣韻生動」，可見缺少了「氣韻」整個畫面就會變得「無神」，作品也就大大降低了欣賞的價值。王國維說：「言氣質，言神韻，不如言境界。有境界，本也。氣質、神韻，末也。有境界而二者隨之矣。」<sup>74</sup>，這雖是文學上的比喻，在繪畫上亦是同樣的道理。藝術境界與人世間的功利、倫理、政治、學術、宗教皆無關，它是心靈的一種映射。藝術境界使心靈與宇宙得到淨化與深化的作用，所謂：「有境界則自成高格」<sup>75</sup>也就是這個道理。「境界」的建立決定作品的行走方向，不管是「有我之境」或「無我之境」，只有達到畫家之理想境界則氣韻自然隨之而來。本次以「對比反差」為主題的作品是想達到以下的境界追求：

- (一) 畫面透過簡單構圖且有心的內容刻求，以達到「萬物皆有我心」的境

<sup>73</sup> 引自：唐張彥遠《歷代名畫記》，收入傅抱石，《中國繪畫理論》（臺北市：里仁書局，1985），頁 89。

<sup>74</sup> 引自：王國維著，滕咸惠校注，《人間詞話新注》（台北：里仁書局，1987.8），頁 66。

<sup>75</sup> 同上引註，頁 55。

界。

- (二) 藉由質感的刻畫將「景語」化為「情語」，並細心經營以追求自我格調的實現。
- (三) 追求王國維所說：「大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，必鄰於理想也。」<sup>76</sup>的境界。

---

<sup>76</sup> 同上引註，頁 57。